

ITALIANISTICA

Rivista
di letteratura italiana

Periodico quadrimestrale

Comitato di direzione:

THEODORE J. CACHEY (*Dept. of Romance Languages and Literatures - University of Notre Dame, IN, USA*),
ALBERTO CASADEI (coordinatore, *Università di Pisa, Italia*), MARCELLO CICCUTO (*Università di Pisa, Italia*),
GIORGIO MASI (*Università di Pisa, Italia*), CHRISTINE OTT (*Goethe Universität Frankfurt, Deutschland*),
NICCOLÒ SCAFFAI (*Università di Siena, Italia*), MARCO VEGLIA (*Università di Bologna, Italia*),
HEATHER WEBB (*University of Cambridge, United Kingdom*)

Comitato scientifico:

JOHANNES BARTUSCHAT (*Romanisches Seminar - Universität Zürich, Schweiz*),
MARCO BARDINI (*Università di Pisa, Italia*), MARCO BERISSO (*Università di Genova, Italia*),
MARIA CRISTINA CABANI (*Università di Pisa, Italia*), ANTONIO CORSARO (*Università di Urbino, Italia*),
FRANCISCA FEDI (*Università di Pisa, Italia*),
MONICA FEKETE (*Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania*),
SIMON A. GILSON (*Magdalen College - University of Oxford, United Kingdom*),
PHILIPPE GUÉRIN (*Université Sorbonne Nouvelle - Paris, France*),
RITA MARNOTO (*Universidade de Coimbra, Portugal*), CRISTINA MONTAGNANI (*Università di Ferrara, Italia*),
LINO PERTILE (*Harvard University, Cambridge, MA, USA*),
RAFFAELE PINTO (*Universität de Barcelona, España*), EUGENIO REPINI (*New York University, NY, USA*),
CHRISTIAN RIVOLETTI (*Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, Deutschland*),
GIUSEPPE SANGIRARDI (*Université de Lorraine, France*),
HANNA SERKOWSKA (*Uniwersytet Warszawski i Mięszka - Warszawa, Polska*),
H. WAYNE STOREY (*Indiana University - Bloomington, IN, USA*),
DIRK VANDEN BERGHE (*Vrije Universiteit - Brussel, Belgium*),
JUAN IGNACIO VARELA-PORTAS ORDUÑA (*Universidad Complutense de Madrid, España*)

Redazione:

GIORGIO MASI (responsabile), IDA CAMPEGGIANI (coordinatrice),
GLORIA SCARFONE (revisione generale), FRANCESCO BRANCATI, VERONICA COPELLO,
LUCA DANTI, IDA DURETTO, SIMONE FORLESI, GIADA GUASSARDO, SILVIA LITTERIO,
LORENZO MARCHESE, MARZIA MINUTELLI, CHIARA PORTESINE, FEDERICO ROSSI, LUCA ZIPOLI

Indirizzo per le spedizioni cartacee:

Direzione di «Italianistica», c/o Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica,
Sede di Studi Italianistici, Via Santa Maria 36, I 56126 Pisa
Spedizioni informatiche: alberto.casadei@unipi.it

«Italianistica» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal
and it is Indexed and Abstracted in *Scopus* (Elsevier), *Erih Plus*
and *Current Contents / Arts & Humanities* (Web of Science, Clarivate).
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO LII · N. 2
MAGGIO/AGOSTO 2023



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXXIII



ANCORA SUI CANTI FIORENTINI DELL'INFERNO (E ANCORA SUL VELTRO)

ALBERTO CASADEI*

RIASSUNTO - Quest'articolo propone nuove considerazioni su vari passi problematici dei primi canti dell'*Inferno*, facendo notare che spesso vengono spiegati nei commenti con soluzioni *ad hoc*. Viene anche riesaminato quanto riferisce Boccaccio nelle sue *Esposizioni*: si conferma l'attendibilità del racconto, ma non per il numero dei canti scritti a Firenze (quattro e non sette). Viene infine proposto un dettagliato quadro storico del periodo tra la fine del 1299 e l'inizio del 1300, nel quale potrebbe trovare una nuova spiegazione anche l'enigmatica figura del Veltro.

PAROLE CHIAVE - Canti scritti prima dell'esilio di Dante, Veltro, Boccaccio, Impero, Firenze.

ABSTRACT - *More on the Florentine Songs of the Inferno (and More on the Veltro)* - This article proposes new considerations on various problematic passages of the first cantos of the *Inferno*, noting that they are often explained in the comments with *ad hoc* solutions. What Boccaccio reports in his *Exposizioni* is also re-examined: the reliability of the story is confirmed, but not for the number of cantos written in Florence (four and not seven). Finally, a detailed historical picture of the period between the end of 1299 and the beginning of 1300 is proposed, in which the enigmatic figure of Veltro could also find a new explanation.

KEYWORDS - Cantos written before Dante's exile, Veltro, Boccaccio, Empire, Florence.

1.

IN alcuni contributi recenti, ho sostenuto che Dante riprese a scrivere la *Divina commedia* grosso modo dalla seconda metà del 1307 o dall'inizio del 1308, dopo aver definitivamente abbandonato il progetto del *Convivio*, come ci testimonia l'Epistola IV (accompagnata dalla canzone *Amor da che convien*); la combinazione di dati esterni e interni, applicata in particolare all'analisi delle affermazioni di Boccaccio riguardo alla genesi fiorentina di un gruppo di canti, consente inoltre di ipotizzare che, in effetti, alcuni fra quelli iniziali furono scritti a Firenze prima dell'esilio, ma non sette, come affermavano i testimoni Andrea di Leone Poggi e Dino Perini (su questo inattendibili), bensì quattro, ossia quelli che, per impostazione allegorica e approssimazione stilistica, dopo Croce sono stati considerati parecchio arcaici rispetto ai successivi da critici quali Contini, Fubini, Sapegno e altri.¹

* alberto.casadei@unipi.it, Università di Pisa, Italia.

¹ Per i riferimenti bibliografici, si rinvia a *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo, 2021, pp. 19-70, cui rimando anche per discussioni analitiche e per la bibliografia progressa. Ulteriori riflessioni sono state da me esposte in *Il dialogo tra filologia e interpretazione nella recente critica dantesca*, «Italian Quarterly», LVIII, summer-fall 2021, pp. 269-280. Per le citazioni, si fa riferimento ancora all'edizione critica della *Commedia* a cura di Giorgio Petrocchi (terza ed., Firenze, Le Lettere, 2003), però riscontrata con altri testi criticamente rivisti (per i problemi qui affrontati, comunque, sono pochissime le questioni testuali rilevanti: cfr. p. 20, n. 1 e p. 28, n. 1). Con ED si indica l'*Enciclopedia Dantesca*, voll. 6, Roma, Ist. Encicl. Ital., 1970-1978 (consultabile anche online). Per l'edizione e il commento alla *Vita nova* si segue quella a cura di Donato Firovano, *Necod 1.1*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 3-289. Per i testi in volgare di Brunetto Latini si fa riferimento all'edizione delle *Poesie*, a cura di Stefano Carrari, Torino, Einaudi, 2016. Per le biografie più recenti, dopo quelle canoniche di Michele Barbi e Giorgio Petrocchi, si è tenuto conto soprattutto di MARCO SANTAGATA, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012; GIORGIO INGLISE,

Le resistenze ad accettare una possibile genesi fiorentina sono molteplici e, inutile dirlo, è impossibile vincerle sul piano delle evidenze, dal momento che sono troppo pochi i dati disponibili e troppe le deduzioni e le controdeduzioni proposte anche solo nelle biografie e nella critica degli ultimi decenni. Dopo aver portato una serie di elementi a favore della ricostruzione sopra sintetizzata (cfr. p. 11, n. 1), vorrei allora affrontare alcuni problemi interpretativi, che inducono a ridurre e a giustificare le singolarità o gli elementi contraddittori presenti nei primi canti del poema rispetto all'intera compagine; tuttavia, non ci si muove mai a verificare se, nel loro insieme, essi non costituiscano in effetti una massa critica tale da richiedere un'interpretazione complessiva che non sia, pregiudizialmente, contro la possibilità di riconoscere un lavoro *in progress*, senza che ciò metta in discussione un impianto da subito fondato sullo sviluppo lineare di un viaggio nei tre regni ultraterreni.¹

Prendiamo un esempio concreto. L'organizzazione intrinsecamente allegorica del I canto dell'*Inferno* rende il prologo dell'intero poema assai meglio confrontabile con il *Tesoretto* (in cui, com'è noto, sono condensati motivi come il perdersi in una «selva diversa», l'incontrare animali spaventosi ecc.) anziché con l'*Eneide*, che pure rappresenterà poi il modello pervasivo del canto III, per gran parte una riscrittura sintetica del libro VI. Insomma, lo smarrimento in una selva e il successivo incontro con fiere simboleggianti tipi di peccati, prima di un altro salvifico con una possibile guida, è con ogni evi-

Dante. *Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015; ALESSANDRO BARBERO, *Dante*, Roma-Bari, Laterza, 2020; ELISA BRILLI, GIULIANO MILANI, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Roma, Carocci, 2021; PAOLO PELLEGRINI, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Binaudi, 2021 (e si veda la recensione di GIUSEPPE INDIZIO, *Le nuove biografie di Dante - 2020-2021*, in questa rivista, L1, 2022, 1, pp. 139-187). Durante la stesura di queste pagine mi sono confrontato con numerosi colleghi specialisti di vari ambiti storici, assai generosi nel fornirmi notizie e suggerimenti: ringrazio vivamente Pierpaolo Bonacini, Anna Falcioni, Marino Mengozzi, Riccardo Parmeggiani, Giuseppe Petralia, Bernardo Pio, Mauro Ronzani. Un grazie ai colleghi e amici Simone Albonico (col quale continuerò il dialogo sulla struttura complessiva dell'*Inferno*), Gabriele Baldassari, Zygmunt G. Barański, Lucia Battaglia Ricci, Elisa Brilli, Sergio Cristaldi, Raffaele Donnarumma, Enrico Fenzi, Hans Honnacker, Giuseppe Indizio, Leyla L.M. Livraghi, Massimo Lucarelli, Luca Marozzi, Giorgio Masi, Antonio Montefusco, Simone Marchesi, Paolo Maroscia, Giuliano Milani, Anna Pegoretti, Lino Pertile, Donato Pirovano, Gian Luca Potestà, Paolo Rigo, Marco Signori, Paolo Trovato, con i quali ho potuto dialogare in varie occasioni.

¹ Si specifica questo aspetto perché non si vuole in alcun modo avallare l'ipotesi di un'opera costruita casualmente o solo su basi contingenti, benché in molti passi si noti l'influsso immediato o recente di eventi storici, come nell'invettiva contro 'Alberto Tedesco' in *Purg.* VI 97-102 o in quella contro le donne fiorentine di *Purg.* XXIII 106-111; cfr. *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 245-248 (e anche qui più avanti, § 5). Non riconoscere affatto i segni della storia nelle opere di Dante è altrettanto fuorviante quanto il riconoscere unicamente quelli. Ma pure le ipotesi astratte su scritture in parallelo di canti, per esempio quelli corrispondenti nei tre regni, risultano parecchio obnubilanti, perché impediscono di riconoscere il tessuto narrativo puntuale che sostiene la costituzione dell'intero viaggio, canto dopo canto; e che senso avrebbe, dopo aver scritto metà dell'*Inferno* e metà del *Purgatorio*, procedere per esempio in parallelo con il comico più basso di Malebolge e il progressivo innalzamento anche stilistico dell'ascesa all'Eden? Che *a posteriori* Dante possa costruire connessioni con quanto già detto, è ovvio ed evidente; che possa aver scritto in parallelo canti fra loro molto lontani non è sostenuto da alcuna evidenza e appare del tutto antieconomico rispetto alla fortissima spinta alla costruzione lineare, essenziale per lo sviluppo complessivo del poema sacro. Dobbiamo prendere atto che il poema di Dante non è affatto un testamento o una memoria d'oltretomba, ma un testo con una sua evoluzione, che porta l'autore anche a sperare di incidere nel corso della storia: quello stesso autore che interveniva *ex abrupto* nel corso del *Convivio* o del *De vulgari* per rivolgersi a governanti indegni, o che sperava di incidere con una sua oscurissima epistola sul nuovo conclave del 1314 per l'elezione del successore di Clemente V. Questi tratti vitali e, appunto, a volte vitalmente incongrui vengono invece anestezizzati persino in un testo ricco di stimoli e problematizzante come PIERMARIO VESCOVO, *Il tempo di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2018, di cui purtroppo non riesco a condividere gli assunti di fondo (un tempo dell'enunciazione, determinato per via solo ipotetica nel 1307, che verrebbe tenuto fermo da Dante almeno tra *Inferno* e *Purgatorio*, evitando di proclamare apertamente eventi che già conosceva, p.e. la morte di Enrico; il risultato sarebbe però quello di configurare una temporalità spesso incerta o inesplicabile alla fruizione del lettore: cfr. soprattutto pp. 78 sgg.). Su questi aspetti, si tornerà più avanti a testo.

denza un *pattern* esemplato sul racconto di Brunetto (rinforzato da prelievi biblici, in particolare per il micro-nucleo narrativo ricavabile da Is. 38 10: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi»); negare questa configurazione d'insieme risulta impossibile se ci si muove per definire l'invenzione dantesca in questo avvio, e in ogni caso si tratterebbe di giustificare i motivi di questa scelta se operata *ex novo* nel 1307 circa, ovvero quando il municipalismo di testi come il *Tesoretto* risultava poco adeguato rispetto agli ideali manifestati tra *Convivio* e *De vulgari*.¹ Ma il punto da mettere a fuoco è un altro.

All'interno di questo paradigma narrativo, infatti, il Virgilio-personaggio preannuncia sinteticamente quali saranno le tappe del viaggio ultraterreno, che consentirà, come nel caso di Enea, di percepire attraverso il corpo la condizione dei vari regni, quindi per esempio vedendo «li antichi spiriti dolenti» (come poi avverrà, con tanto di conferma esplicita in *Inf.* III 16-18) e poi «color che son contenti nel foco» (cfr. *vv.* 116-119). La *facies* linguistico-stilistica impedisce di pensare che si tratti di formulazioni generiche o simboliche: quindi, dobbiamo accettare che Dante qui immagini il Purgatorio come luogo infuocato in cui le anime risiedono più o meno a lungo in attesa di salire al cielo, secondo la rappresentazione del tutto tradizionale ricavata dalla dottrina dei Padri della Chiesa.² La domanda che ci si deve allora porre è la seguente: come mai Dante, già consa-

¹ L'amico Zygmunt Barański mi fa notare che queste affermazioni possono risultare un po' troppo drastiche rispetto alla complessità e stratificazione del proemio del poema, così come lui stesso ha voluto mostrare soprattutto nella sua *Lectura Dantis Bononiensis*, ora riedita in *Inferno*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Bologna University Press, 2020, pp. 3-26, con doviziosa bibliografia. Ma qui voglio sottolineare che il *pattern* narrativo di tutta la prima parte del canto è analogo a quello rintracciabile nel *Tesoretto* e si risolve in una situazione del protagonista e in uno sfondo narrativo del tutto comparabili, sino all'apparizione del personaggio-salvatore; d'altra parte, non riesco a riconoscere nessun particolare rapporto con la precettistica oraziana, né alcun intento emulativo di Dante rispetto al suo Virgilio (semmai, evidenti segnali di *captatio benevolentiae*), che d'altronde, come vedremo meglio, è figura scissa fra la riproposizione dell'autore storico e l'ineliminabile, in questo esordio, forte valenza simbolica – e ancor più chiara nel ruolo assunto, nel II canto, rispetto alle tre salvatrici divine, e in specie a Beatrice. Se poi ci si sofferma troppo sulle microcitazioni, spesso del tutto interdiscorsive (come l'ovvia formula liturgica «miserere», cui è difficile attribuire valenze speciali al di là di quella di una comune richiesta di perdono, adatta sia per un pagano che per un cristiano), è arduo cogliere, dell'intero canto, l'impianto intrinsecamente allegorico e a tratti, come del resto ammette anche Barański, ambiguo se non impreciso nei suoi nodi, e specialmente nel suo modo di proporre alcune anticipazioni del racconto, che non si possono giustificare solo invocando un quanto poi scriverà? Riconosce perché mai, nel sintetizzare, Dante dovrebbe dire cose che non corrispondono al perdersi in una selva oscura, sì: la prevalenza del modello brunettiano, cogente ben più di ogni altro riguardo al perdersi in una selva oscura, sì: non GILSON, *Letture e interpretazione del canto I*, in *Voci sull'«Inferno» dantesco*, a cura di Zygmunt Barański e Maria Antonietta Terzoli, voll. 3, Roma, Carocci, 2021, I, pp. 81-93, specie 85 (l'articolo si distingue per l'accurata analisi dei problemi e della principale bibliografia relativa; tuttavia l'evidente successione spazio-temporale che scandisce l'arrivo delle tre fiere non pare compatibile con la metamorfosi di un'unica entità: cfr. invece pp. 87-89). Anche il trattamento di componenti epiche, in ogni caso, è soggetto alla rielaborazione allegorica: su questo si veda LUCA MARCOZZI, *«Inferno» I. Accesso alla «Commedia»*, «Le tre corone», IV, 2017, pp. 47-71.

² Più che gli ormai irrecchiati studi di Jacques Le Goff, si vedano soprattutto JERRY L. WALLS, *Purgatory: the Logic of Total Transformation*, Oxford, Oxford University Press, 2012, specie pp. 39-52, e ALISON MORGAN, *Dante e l'Aldilà medievale*, trad. it., Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 121-203. La rappresentazione del Purgatorio come luogo infuocato, dopo varie incertezze, era ormai dominante nell'iconografia di fine Due-inizi Trecento, come dimostra p.e. il Breviario di Filippo il Bello ora a Parigi, BN, lat. 1023, cc. 49r e 474r (ante 1306). Si noti che qui Virgilio-personaggio elenca luoghi e pene dell'Aldilà che devono essere accertati durante il viaggio, quindi non è corretto pensare che «foco» venga impiegato genericamente a indicare ogni tipo di pena (o, viceversa, solo quella dei lussuriosi, che allora sarebbero gli unici «contenti / nel foco»); a riscontro, si consideri che le «disperate strida» del *v.* 115 saranno «udite» (esattamente: «ov'udirai le disperate strida»); e certo anche il cambiamento di senso impiegato impedisce di ipotizzare un metaforico. Diverso invece il caso di *Purg.* XIV 127, dove si parla riassuntivamente del viaggio per vedere «il temporal foco e l'eterno», e appunto gli aggettivi traspongono il valore in direzione metafisica e teologica. A questo proposito, va ricordato che sul caratteri effettivi del Purgatorio era intervenuto Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae* (II, app. q. 1, specie a. 2), dove si discute (e non si risolve) il problema della localizzazione (sulla terra o vicino all'Inferno), ma comunque si distingue, su base biblica, tra fuoco temporale ed eterno. Ed è interessante notare che, sempre secondo questo passo, le pene dell'Inferno possono essere varie,

pevole che il suo Purgatorio avrà caratteristiche completamente diverse da quelle tradizionali, non solo non le evidenzia ma nemmeno sente il bisogno di correggere un'informazione di fatto erronea nel momento in cui divulga le prime due cantiche? L'atteggiamento consueto è quello di indicare giustificazioni più o meno forzate («Dante indica a esempio, in maniera metonimica, solo la condizione dei lussuriosi oppure, genericamente, la pena da scontare»; ma è evidente che non è questa la portata semantica del testo, che si riferisce a quanto sarà sperimentato durante il viaggio: cfr. p. 13, n. 2), il che contribuisce a smorzare la problematicità del passo: in un'opera che dovrebbe essere sin dall'inizio concepita nei suoi più minuti dettagli, il Purgatorio viene presentato secondo un modello consueto che non corrisponde affatto a quello nuovo proposto proprio da Dante. E non si può nemmeno invocare la volontà di non sconvolgere il lettore, dato che già nei canti successivi la singolare individuazione di angeli 'ignavi' o la stessa costruzione di un Limbo trans-religioso e trans-culturale dimostrano quanto fosse importante per il poeta la sua personale rielaborazione dei luoghi ultraterreni, peraltro in un perimetro garantito dal modello del VI libro dell'*Eneide* (cfr. p. 22, n. 2).

Ma a essere ancora più radicali, si potrebbe rilevare che la stessa rappresentazione dell'Inferno come luogo in cui «a la seconda morte ciascun grida» (cfr. v. 117) risulta fortemente riduttiva rispetto alle componenti narrative messe poi in atto (ma perfettamente in linea con la prima 'fotografia' di *Inf.* III 22-30), e soprattutto che la configurazione di un Empireo come «città» con un «alto seggio» riservato a Dio (cfr. vv. 124-128) non solo non corrisponde a quanto si leggerà nella terza cantica, ma è per di più del tutto complanare a quelle proposte nelle consuete visioni tardomedievali: in altri termini, oltre a non far alcun riferimento specifico alle sue novità, ancora una volta Dante viene qui ad adeguarsi passivamente a moduli precostituiti. E si potrebbe ulteriormente notare che non è nemmeno chiaro perché si debba preannunciare l'arrivo di una generica «anima» come successiva guida (v. 122), che lascerebbe persino aperta la possibilità che non si tratti di Beatrice, magari ritrovata esclusivamente nel suo luogo paradisiaco nell'ambito di un'ultima «mirabile visione»; né perché Dante-personaggio debba essere disponibile a vedere la «porta di San Pietro» (cfr. v. 134), che viceversa non riceverà alcuna corrispondenza testuale.¹

perché mirano ad affliggere, mentre quella del Purgatorio è solo il fuoco, che appunto purifica e consuma il peccato: ciò giustifica, in *Inf.* I 114-120, l'evidente distinzione fra la varietà di reazioni da parte dei dannati e invece la condizione di «contenti / nel foco» riferita a coloro che subiscono quest'unico tipo di punizione (che, come Tommaso ribadisce anche nel successivo art. 3, è appunto quella generica per i penitenti purgatoriali, aspetto confermato da numerose testimonianze in materia basate su visioni o sogni di religiosi duecenteschi). Inutile aggiungere che un'ampia conoscenza della *Summa* può essere assegnata, pur con le consuete cautele, a Dante a partire dalla sua fase iniziale di formazione filosofica: su ciò, oltre alla sempre utilissima voce di Kenelm Foster dedicata a Tommaso nell'*ED*, si vedano da ultimo le sintesi proposte nel catalogo *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, a cura di Gabriella Albanese et alii, I, 2, Firenze, Mandragora, 2022, specie II, pp. 508 ss, anche per altra bibliografia (di cui si segnala ANNA PEGORETTI, *Nelle scuole delli religiosi: materiali per S. Croce nell'età di Dante*, «L'Alighieri», I, 2, 2017, pp. 5-55; e in generale si veda I *Domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (XIII-XIV secolo)*, a cura di Johannes Bartuschat, Elisa Brilli, Delphine Carron, Firenze, Firenze University Press, 2020). Sulla sicura circolazione di questo immaginario nella predicazione fiorentina di fine Duecento si sofferma ora Lorenzo Del-Gan, *Dante e l'Aldilà medievale*, cit., pp. 185 sgg. (sul ruolo di Tommaso nella disputa teologica) e 202 sg. (sul fuoco nelle rappresentazioni purgatoriali pre-dantesche).

¹ Si noti però che questa porta, che introdurrebbe nella «città di Dio», costituirebbe un preciso pendant di quella infernale che dà accesso alla «città dolente», ovvero all'intero Inferno, in *Inf.* III 1-9: versi, com'è noto, abbastanza problematici riguardo al tempo e alla modalità di realizzazione della porta stessa, nonché alla sua durata, tanto che già Guido da Pisa lamentava l'imprecisione nell'uso di «eterno» al v. 8. Si configurerebbe così una divisione secondo il canonico schema agostiniano delle due civitates, mentre poi Dante si distinguerebbe introducendo due specifiche por-

Questi ultimi dettagli potrebbero, com'è ovvio, essere giustificati con spiegazioni *ad hoc*, tuttavia si inseriscono in un insieme che, sul versante dell'effettivo sviluppo narrativo, risulta quanto mai elusivo o impreciso. Il problema allora non è quello di evocare singole motivazioni, bensì quello di valutare se è plausibile o meno che un'opera, scritta sulla base di un progetto preliminare completo e definito, possa manifestare sino alla sua divulgazione una forte discrasia tra quanto si preannuncia, in modo sintetico ma inequivocabile, nel suo prologo generale, e quanto invece poi verrà rappresentato nel corso della narrazione.

Se si ammette che esistono dislivelli più o meno marcati tra i primi (quattro) canti e i successivi, sia sul piano narrativo-situazionale, sia su quello stilistico, non solo si ha modo di cogliere meglio le effettive variazioni che continueranno a emergere in corso d'opera, ma è possibile precisare la dialettica fra costruzione parziale (il singolo canto) e disegno d'insieme (le tre cantiche), che non può essere sclerotizzata né azzerata. Dante può aver concepito un progetto, che finalmente dava compimento a quanto promesso nella chiusa della *Vita nova*, intorno al 1300, ovvero a quel «mezzo del cammino» della sua vita che lo spingeva, complice la proclamazione del primo Giubileo, a una verifica morale dei suoi comportamenti: e di fatto, sempre in questo primo canto, non fa cenno né alla sua situazione di esiliato, né a quella di radicale contrapposizione creatasi a Firenze, mentre il testo si limita ad auspicare un Veltro-salvatore, in buona parte allegorico e di sicuro non identificabile con un singolo personaggio (la simbologia specifica dell'Imperatore avrebbe richiesto l'aquila), che opererebbe, nascendo in modo misterioso «tra feltro e feltro», a favore dell'intera Italia (cfr. vv. 101-111; su questi punti si tornerà nel § 4).

Stando alla lettera, nei primi canti Dante si manifesta genericamente come peccatore, peraltro senza nessun accenno a personali sventure, ma pur sempre grato a Beatrice e pronto a intraprendere, dopo un avvio allegorico-brunettiano, un viaggio ultraterreno analogo a quello raccontato da Virgilio, maestro-autore e guida, nonostante la sua paganità e la sua percezione parziale del ruolo dell'Impero (cfr. § 3): sino al quarto, che sarebbe l'ultimo composto in questa fase e, stando al racconto di Boccaccio, divulgato come i precedenti da Dino Frescobaldi, assistiamo all'uso del catalogo per l'elencazione di numerosissimi personaggi antichi, mentre molto vago risulta il rapporto con la storia recente.¹

re da lui stesso ideate, quella della 'vera' città di Dio e quella dell'ingresso al 'vero' purgatorio (aperte simmetricamente nei canti 1x delle prime due cantiche). Quanto all'omessa porta di San Pietro, da ultimo il commento di Enrico MALATO (*La divina commedia, Inferno*, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 43 sg.) giustamente non la identifica con quella purgatoriale, secondo il consueto procedimento di trovare a forza, in punti successivi della narrazione, motivi per sanare problemi testuali oggettivi: qui, il fatto che una porta del Paradiso è compatibile con l'immaginazione della città di Dio appena adottato e con l'immagine evangelica delle chiavi di Pietro, del resto ampiamente ribadita anche a livello popolare, ma non con l'effettivo Paradiso dantesco; d'altronde non avrebbe senso citare una porta del Purgatorio ancora ignota a tutti, compreso Dante-personaggio, in una forma viceversa adatta alla diffusissima immagine di Pietro come responsabile dell'accesso nel regno dei beati. Un'analogo cautela però non viene impiegata (cfr. p. 63) nella spiegazione relativa a *Inf.* II 61, «l'amico mio, e non de la ventura», che intanto esclude la reciprocità dell'amicizia (così da far valere solo l'accezione «colui del quale io sono amico») e deve poi tornare alla deserta interpretazione «e non della fortuna», che dovrebbe essere introdotta da un'avversativa e comunque farebbe riferimento a eventi su cui i primi due canti non dicono nulla; ma è invece reputato necessario sanare le contraddizioni che si creerebbero con le affermazioni di Beatrice in *Purg.* xxx 55 sgg., se si interpretasse (come sembra in effetti ben più probabile) «colui che mi è devoto – e non nella contingenza (ovvero per interesse)», secondo i numerosi esempi già addotti, e con il limpido antecedente di BRUNETTO, *Favolello*, v. 72: «amico di ventura» (ossia 'chi insegue la fortuna', Carrat). Per altre considerazioni e ampia bibliografia, cfr. *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 54 sg.

¹ Tutto ciò prima della grandiosa svolta determinata dall'incontro con la quasi contemporanea Francesca. L'unica allusione pressoché certa, che si collocherebbe ottimamente in un periodo intorno al 1300-1301, è quella a

Su un piano interpretativo generale, a fronte di una posizione che, senza cedere all'eccesso di ipotizzare una quasi casualità nell'organizzazione narrativa del poema (mentre i rinvii interni richiedono una calibrata e puntuale corrispondenza, in senso lineare), rispetta però i suoi diversi livelli compositivi,¹ si colloca quello che si potrebbe definire un "principio di coerenza coatta". Dato che la *Divina commedia* non può non essere monolitica e coesa sino ai tasselli più minuti, ogniquale volta s'individua una possibile incrinatura di tale assunto prevale il processo ermeneutico sopra individuato, ossia quello del declassamento del problema a cattiva interpretazione o a minima e ininfluyente sbavatura. In ciò si è favoriti dalla struttura stessa del poema, che in vari casi ha in effetti attivato contatti a distanza, secondo il celebre percorso di maggior comprensione a posteriori individuato da Singleton e accreditato da molti altri critici. Ma un conto è segnalare che esistono alcuni passi così interpretabili, come è evidente nella parabola di Ulisse con le sue ricadute tra canto xxvi dell'*Inferno*, i del *Purgatorio* e addirittura xxvii (vv. 82-84) del *Paradiso*; un conto è ipotizzare che l'intero poema vada letto su questa base, favorendo interpretazioni allegoriche non giustificate e forzature nel collegare luoghi testuali che, in modo esplicito o almeno plausibile, non mostrano alcuna significativa connessione.

2.

Riguardo alle testimonianze riportate da Boccaccio sull'inizio dell'*Inferno* a Firenze prima dell'esilio, oltre che ai materiali presenti nella recente edizione del *Trattatello* a cura di Maurizio Fiorilla, e all'ampia bibliografia già segnalata in un mio precedente contributo,² occorre adesso far riferimento a un articolo di Gabriele Baldassari, cui si deve pu-

Celestino V in *Inf.* iii 59-60, mentre nel 1307 circa era già avviato il processo di canonizzazione del papa "vile", conclusosi il 5 maggio 1313, con ulteriori problemi se si ipotizza che l'*Inferno* venga divulgato dopo quella data. Sui motivi per cui, invece, l'allusione al rinunciatario Pietro da Morrone poteva essere oggetto di particolare astio in una Firenze che vedeva ormai Bonifacio VIII vicino ai guelfi neri, cfr. *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 48 sgg.; per altre considerazioni e aggiornata bibliografia cfr. EDOARDO FERRARINI, *Dante agiografo: i santi all'inferno*, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante, v: Commedia - Inferno*, a cura di Paola Allegretti, Marcello Cicuto, Giuseppe Ledda, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2022, specie pp. 305-309. Sottili, ma non irrilevanti, le discrepanze con le successive allusioni a un Celestino non vile bensì soprattutto ingannato dal suo successore (cfr. *Inf.* xxx 56 sg., xxvii 104 sg.), segno forse di un assentimento di tipo che però, ancora una volta, non implicò una modifica e quindi uno smorzamento del drastico ritratto contenuto in uno dei primi canti del poema. Su questi punti e su altri problematici dei primi canti, rinvio ancora al mio *Dante oltre l'allegoria*, cit., specie pp. 49-70; cfr. anche qui, § 4.

¹ Si pensi a casi come quello della doppia definizione di ogni singola parte del poema, «canzone» in *Inf.* xx 3 e «cantica» in *Purg.* xxxiii 140 (ma quale sarebbe allora quella giusta, dato che «cantica», con le sue implicazioni liturgiche, ben poco si adatta alla materia infernale?). Sulle evidenti singolarità compositive di *Inf.* i, si veda soprattutto GIACINTO CONTINI, *La forma di Dante. Il primo canto della "Commedia"* (1976), in *Postumi esercizi ed exerciti*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82. Sui cambiamenti introdotti in corso d'opera, con alcuni affondi riguardanti gli esordi di *Inf.* ii e iii, cfr. LUIGI BLASUCCI, *Letture e saggi danteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 75-108, specie 76 sg., 87 sg. Le differenze possono risultare addirittura macroscopiche se ci si muove sul versante della narrazione, che da allegorico-descrittivo diventa invece storico-romanzesco, e solo saltuariamente a base simbolica, a partire dal canto V: su ciò s'interrogava già BORGES, menzionato in *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 32. E contrario, si vedano le considerazioni generali nel commento di MALATO, op. cit., pp. 109 sg.

² Cfr. *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 41-49, anche per la bibliografia pregressa. Alcune precisazioni, di cui qui si tiene conto, si ricavano da GIUSEPPE INDIZIO, *Inizio e diffusione della "Commedia"* prima della pubblicazione, «Documenta», iii, 2020, specie pp. 9-14, p.e. riguardo alla correttezza di Boccaccio nell'uso delle sue fonti; va però ribadito che Dino Perini doveva essere, all'epoca dei fatti (1305-1306), davvero giovanissimo. Quanto alle osservazioni successive, riguardanti la conoscenza o meno di canti dell'*Inferno* entro il 1313 (cfr. pp. 14-18), devo sottolineare che, nel caso di Dino Frescobaldi, i riscontri sono molteplici e a vari livelli (cfr. p. 17, n. 1), mentre in altri casi si tratta di segnali meno cogenti ma che, nei miei lavori citati, erano nettamente distinti fra (a) hapax rispetto al *corpus* di testi lirici due-trecenteschi, e (b) elementi di supporto ad altri più rilevanti: se non si mantiene questa distinzione, purtroppo si rischia di attribuire ugual valore a riscontri molto diversi, p.e. l'uso di un attacco come «o tu che leggi», attestato per la prima volta in *Inf.* xxxi 118 (ed è la versione in volgare che conta, non i possibili antecedenti latini).

re la nuova edizione delle liriche di Dino Frescobaldi.¹ Baldassari riprende accuratamente in esame la bibliografia pregressa e sostiene che le presenze dantesche nei testi lirici di Dino sono innegabili, in particolare riguardo alla canzone *Voi che piangete nello stato amaro*, della quale si ribadiscono i contatti non casuali almeno con i primi due canti dell'*Inferno*; tuttavia lo studioso non è convinto che questo testo sia indirizzato a Cino da Pistoia durante il suo esilio, nonostante alcune forti corrispondenze intertestuali già da tempo segnalate, e anzi suggerisce che il destinatario sia Dante stesso, il quale potrebbe aver inviato (è l'ipotesi avanzata proprio in chiusura del lavoro) alcuni canti del poema in lettura a Dino e altri fiorentini intrinseci, mentre in seguito questa operazione sarebbe stata travisata per creare la leggenda della genesi pre-esilio della prima cantica, utile fra l'altro a rinforzare il culto dantesco in patria. In sostanza, Boccaccio avrebbe operato con impegno per confezionare una narrazione coerente, giungendo però a disattendere, nel racconto incluso nelle *Esposizioni*, quanto era stato ricostruito nelle due versioni del *Trattatello*, e nell'insieme

ne risulterebbe che tutta la 'novella dei sette canti' sia una sorta di mosaico, creato unendo tessere diverse, reali e letterarie: il recupero dei documenti precedentemente messi in salvo dalla moglie di Dante, la presenza di testi poetici tra le carte lasciate a Firenze, l'interpretazione dell'incipit del canto viii, la conoscenza della canzone di Frescobaldi, tutti elementi che sarebbero resi funzionali a un disegno volto ad affermare la fiorentinità della *Commedia*.

Ora, benché si possano addurre motivi (soprattutto l'intento di sottolineare l'importanza di Firenze per la genesi del poema) per giustificare il fatto che Boccaccio stesso abbia introdotto proprio la notizia dei sette canti in racconti che non la prevedevano, si potrebbe in primo luogo notare che, nella sua lunga elaborazione, la testimonianza ha non solo mantenuto ma addirittura aumentato gli elementi di verificabilità, visto che nelle *Esposizioni* vengono resi noti i due diversi informatori consultati da Boccaccio, Dino Perini e Andrea di Leone Poggi, e di quest'ultimo in particolare vengono indicati anche i limiti di affidabilità (il suo essere persona gentile ma un po' «idioto», di scarsa cultura e forse non acutissimo). Crescono i dettagli (il che potrebbe derivare pure da successive integrazioni), ma l'unica effettiva novità rispetto alla sostanza del racconto è quella dell'impegno di Dino Frescobaldi nella diffusione dei canti a lui consegnati dall'emissario di Gemma Donati. Insomma, Boccaccio tiene a ribadire che gli elementi fondamentali gli sono stati riferiti e lui ha avuto cura di verificarli o integrarli: salvo che, alla fine di questa disamina, deve riscontrare una contraddizione riguardo al fatto che non esistono versioni del canto vi che non contengano i versi relativi alla profezia delle lotte fra Bianchi e Neri e implicitamente dell'esilio, il che diminuisce la credibilità

oppure la presenza di una rima quale «disiri : martiri» che di per sé non può risultare decisiva, vista la sua alta frequenza nel lessico amoroso. Indizio, in una corrispondenza privata, mi ha scritto di considerare importante, a favore dell'ipotesi di un *Ur*-racconto noto a Firenze, l'ulteriore specificazione dei fatti da parte dell'Anonimo Fiorentino (edizione a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-1874), che oltre a riprendere di certo informazioni da Boccaccio ne aggiunge altre plausibili riguardo al contesto familiare degli Alighieri intorno al 1306 e all'operato di Dino Frescobaldi. D'altronde, che Dino possa aver letto l'*Inferno* per intero, stando a Firenze e morendo di sicuro qualche tempo prima dell'aprile 1316, è quanto meno molto improbabile, dato che fra il 1313 e il 1315 non dovette essere facile la diffusione della prima cantica dentro la città che stava replicando l'ostracismo nei confronti del poeta reo di averla addirittura minacciata durante il periodo enriciano.

¹ Si veda DINO FRESCOBALDI, *Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021. E, nello specifico, GABRIELE BALDASSARI, *Ipotesi su Dino Frescobaldi lettore della "Commedia"*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 6, 2021, in open access (<https://doi.org/10.13130/2499-6637/16713>). La citazione successiva viene dal § 6 (le pagine non sono numerate). Ho potuto discutere a lungo con l'autore sul suo contributo e lo ringrazio; anche se le nostre posizioni sono rimaste divaricate, mi è stato possibile precisare quanto da me già scritto.

della narrazione non per la scarsa correttezza di Boccaccio stesso bensì per l'attendibilità degli informatori: che è appunto il problema essenziale.¹

Si deve a questo punto, sulla base degli indizi disponibili, ragionare su questi due scenari:

- o Boccaccio ha inventato quanto attribuisce agli informatori (almeno per il punto decisivo, il ritrovamento di canti), raccogliendo notizie sparse e costruendo una vicenda tutta o in parte fittizia al solo scopo di avvalorare un miracoloso recupero, salvo poi dover ammettere che la sua stessa costruzione non aveva fondamento a causa della profezia di Ciaccio;
- oppure Boccaccio ha accolto un racconto che gli proveniva da due informatori diversi e, in apparenza, fededegni, ha semmai aggiunto dettagli plausibili e retoricamente elevati, come le parole pronunciate dal poeta in presenza di Moroello Malaspina una volta riavuti i canti, ma per il resto si è limitato, solo da ultimo e sulla scorta della sua accresciuta avvedutezza filologica, a far notare che i canti difficilmente potevano essere sette (e in effetti del tutto inadeguato è il presunto punto d'attacco, l'«Io dico seguitando...» del canto VIII) senza intervenire sulla sostanza del racconto, che quindi mantiene un fondamento storico, se non di verità.

A favore del secondo scenario starebbe il fatto che, se lo scopo era quello di avvalorare una scrittura a Firenze dell'inizio dell'*Inferno*, poteva bastare un unico testimone: perché raddoppiare la falsificazione, oltre a nominare poi altri personaggi rilevanti, a cominciare da Dino Frescobaldi, che forse era noto come cultore di Dante (peraltro da lui nemmeno menzionato nel *De vulgari*) ma difficilmente poteva essere il primo cui pensare per un'incombenza come quella indicata? Inoltre, non solo la duplicazione, in fondo rimasta implicita nelle due versioni del *Trattatello*, viene acclarata nelle *Esposizioni* ma addirittura Boccaccio giunge a indicare nominalmente gli informatori, che in sostanza, se si trattasse di mere invenzioni, sarebbero caricati dell'onere di una falsificazione (almeno parziale) dovuta invece al solo Giovanni. E tutto ciò, abbastanza illogicamente, verrebbe fatto non per conestare il racconto, dichiarando le fonti, bensì per porlo in seria discussione, facendo notare quanto resterebbe dubbio o non spiegato nel canto VI. Insomma, Boccaccio avrebbe disegnato una vicenda ricca di controprove (nemmeno indispensabili) per poi demistificarla minando la credibilità degli interlocutori da lui stesso menzionati senza essere obbligato a farlo (niente di simile, in effetti, nel caso di Pietro Giardini e del suo racconto sugli ultimi canti ritrovati a Ravenna).

¹ Oltre a quanto già indicato a p. 16 in n. 2 (anche per l'ulteriore versione della vicenda riscontrabile in Filippo Villani), si veda HARRY WAYNE STOREY, *Boccaccio narra la vita di Dante: dagli "Zibaldoni" alle "Esposizioni"*, in *Boccaccio e la nuova arte narrativa*, a cura di Piotr Salwa, Varsavia, Sub Lupa, 2015, pp. 11-20, specie per le opportune considerazioni finali. La ricostruzione di Baldassari, invece, presuppone che Boccaccio stesso abbia indicato in sette i canti scritti a Firenze (appoggiandosi a una cattiva interpretazione di *Inf.* VIII 1), ma poi si sia reso conto che a questa indicazione ostava la profezia di Ciaccio in *Inf.* VI. Bisognerebbe quindi ammettere che il punto essenziale sia stato attribuito agli informatori (così scrive sempre Boccaccio), ma invece fosse stato inventato erroneamente da lui stesso, salvo riconoscerne in seguito la problematicità. In questo modo, però, si ipotizza comunque che la testimonianza sia in sé non veritiera per un elemento introdotto ad arte, mentre invece a mio avviso sono i testimoni, come i racconti boccacciani ci dicono, ad aver fornito un'informazione non corretta quanto al numero, e tuttavia vera riguardo al fatto che esistessero canti scritti a Firenze. Sulla necessità dell'interpretazione non neutra di fonti già elaborate, cfr. CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finito*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 295-315, specie 312 sg. Aggiungo qui che della sostanziale affidabilità del racconto di Boccaccio era convinto anche Michele Barbi, tuttora da seguire per vari affondi sulla cronologia del poema, come ha giustamente ricordato, in un contributo peraltro insufficiente quanto a bibliografia e a disamina puntuale, PAOLO PELLEGRINI, *La stesura dell'"Inferno": tracce biografiche tra cronaca e storia*, in *Voci sull'"Inferno" di Dante*, cit., I, pp. 37-49, specie 40-42.

I non vi ha cresciuto o mietà del primo secolo cristiano a un'età
del unico patto paz almeno problematico che si avrebbe nel secolo
millecento e un anno no nel centenario di riceve da di un'età
volto emarginazione il ritorno o senza sapere davvero quanta era l'età
e la calgati, ever talmente da Dino Frescobaldi, ne tizzavano che
a cattiva interpretazione dell'attacco dell'ottavo, e in questo shape
alla elefant del racconto restare poero o ver, o verosimili fatto e la
apperto alla vicenda di Luningana un abbellimento fondato su molte
scorsi del eroi in ma nemi fondamentali della sua esistenza, e comin
storie ecceenze esterne che li hanno scano

... per proporre un confronto e invece la situazione riguarda al
Al di là di aspetti che sfociano

Ben diversa per proporre un confronto e invece la situazione riguarda al
to degli ultimi trecenti del Paduso. Al di là di aspetti che sfociano de
marcoloso, i cortaggi possono essere confutati, per esempio l'apparizione
data a figure dopo sarebbe avvenuta otto mesi dopo la morte del poeta, que
ra al resto, cioè nel 1322, quando però come sappiamo per certo, di lì inter
nesso, una copia (e forse una copia personale) almeno Guido Novati
all'inizio del suo incarico podestarile a Bologna.¹ Inoltre, che il poema fosse
grosso modo nella primavera o all'inizio dell'estate del 1321 ce lo conferma in modo in
retto la seconda Egloga indirizzata a Giovanni del Virgilio (là dove si legge con cert
raccolgendo l'alloro per ornare il capo del vecchio poeta, «cui iam frondosa
frondate tenere frondes», vv. 86-87) e di ciò il gruppo dei culti

Di fatto, non mancano gli elementi, in cui
che smentiscono, sottilmente ma nettamente, quanto
di riscontri dichiarati su chi avrebbe fo-
to i primi elementi della vicenda: de sogno avrebbe dovuto parlare Jacopo, che
non ha mai avallato nei suoi scritti, come nemmeno il fratello Pietro, una simile d'...

In conclusione la qualità dell'informazione relativa ai canti fiorentini è assai superiore a quella relativa al recupero del finale del *Paradiso*. Si potrebbe obiettare che quanto affermato da Andrea di Leone Poggi e Dino Perini, ma esistono riscontri esemplari comparabili con l'essenza dei resoconti e comunque si comprendono bene i motivi che avrebbero spinto loro (non Boccaccio) a indicare nei primi sette i canti pre-esistenti, un elemento non attendibile.

3.

Sulla base di quanto sinora esposto, si deve adesso affrontare un altro problema. E' tutto questo, in cui il «principio di coerenza coatta» viene applicato non sul versante della natura, ma sul versante della cultura.

Su questi aspetti rinvio a Dante oltre la "Commedia", Bologna, il Mulino, 2013, pp. 45-54 e anche 55-56 per le considerazioni successive. Torna sull'interpretazione Elisa Brilli, *Il corpus dantesco tra testi e cultura*, "Dante nella Firenze del Tre e Quattrocento", in *Da Boccaccio a Landino. Un secolo di "Lecturae Dantis"*, a cura di Lorenz Böninger, Paolo Proccaccioli, Firenze, Le Lettere, 2021, pp. 61-83, specie 82-90 (ma anche l'even-tuale uso di un testo apografo-recombinato rientra nella logica di codici letterari che debbono essere individuati e non mischiati). L'aspetto di comprendere al meglio la vendetta del testo, di cui il primo d'importanza sapere se come "monarca" o come "grande re" è una postilla riguardo all'affidabilità di Boccaccio. Come è stato notato nelle referenze e le opinioni diffuse o condivise, tanto da non richiedere particolari grazie. E se la sua affermazione e riguardo alla stesura della *Monarchia* all'epoca del *De vulgari eloquio*, questo non contrasta quindi con la sua conoscenza dell'opera forse scarsa: si veda invece quanto si dice in un articolo dai toni scomposti e dissonanti ma privo di argomentazioni convincenti e ongiuranti, *Flaminio Piccoli, Pro salute veritate*, in *Monarchia*, 11 (2018), ossia su lo stravolgimento della ragione e lo smarrimento della verità (alquanto). A proposito di un testo dantesco "altamente storico", *Monarchia*, xv, 2020, 12, specie pp. 144-56.

de' contorni, e non si de' schiarir di più, e non si può far
voler del vero. A questo si può aggiungere che, se non
na può deservir la Dignità, e non la merita, e non la può far
le non si deve, non si deve, non si deve, non si deve, non si deve
cominciare con il pensiero, e non si può far, e non si può far
volta appunto a smor, e non si può far, e non si può far
però non si può far, e non si può far, e non si può far
non debb'esser, e non si può far, e non si può far
bile anche con le ragioni, e non si può far, e non si può far
strarlo con molti esempi in altra sede.

[illegible]

...che non si può pensare per me immaturo e improprio e di fare che ci si per
...che non si può pensare per me immaturo e improprio e di fare che ci si per
...che non si può pensare per me immaturo e improprio e di fare che ci si per

Per la verità, non si può dire che il poema di Dante sia un'opera di pura
fantasia, ma è un'opera di pura fantasia, in cui il poeta ha messo a
punto una serie di personaggi e situazioni che non hanno nulla di
reale, ma che sono puramente inventati. Il poema di Dante è un'opera
di pura fantasia, in cui il poeta ha messo a punto una serie di
personaggi e situazioni che non hanno nulla di reale, ma che sono
puramente inventati. Il poema di Dante è un'opera di pura fantasia,
in cui il poeta ha messo a punto una serie di personaggi e situazioni
che non hanno nulla di reale, ma che sono puramente inventati.

[illegible]

Alberto Casadei

22
in caso la forza dell'esempio virgiliano seguita ancora con una certa pedanteria da lui pro-
che non... G C è... nella rassegna dei personaggi...
... Ma allora come si giustifica la scelta di limitare il pensiero apolitico
... se sarà dell'altro libro del convito? Come infatti esprime un me-
... nel vasto nel... anche dopo l'occasione di non
... imperatore romano intitolò Inferno e di per aver sottile ve-
... di Bruto e Cassio era a per cambiare quella di
... ma anche possibile di con-
di gruppi rinvii nelle tenebre. La presenza fugace di Cesare, appena rilevato per un trat-
... combattente non da un imperatore nell'aula dionica del
... di ben altro tenore riscontrabili nelle opere
... previene il criterio e il logografico della rassegna di uomini
Anche in questo caso c'ovvero motivazioni se ne possono addurre e tuttavia re-
... ricavabili dalla configurazione testimo-
... sono nell'insieme compatibili con una stessa ana-
... Prima di accantonare un'ipotesi in tal senso, sarebbe
importante verificare se gli indizi raccolti riescono a trovare una contestualizzazione
più sostanziale in altre date, oppure se appunto nell'insieme essi si collocano ad-
datamente soprattutto entro il 1301.

In quest'ottica può essere reinterpretato anche l'inserimento di Dante come «sesto» in un gruppo di poeti che formano la «bella scola» di Inf. IV 85-102: ovvero Omero, Virgilio, Orazio, Petrarca e Lucano, «ultimo» forse per mille ragioni (e erano oggi o anche perche più vicini degli altri all'ambire della storiografia).² Questo gruppo di poeti è selezionato e,

Il primo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo, in particolare tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il secondo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il terzo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il quarto caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il quinto caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il sesto caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il settimo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. L'ottavo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il nono caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina. Il decimo caso è esemplare per un approccio metodologico che si basa sul confronto tra le due versioni del testo in lingua italiana e in lingua latina.

non escludono, superando tutti gli altri in quanto accompagna Dante nel "no-
stro" e "nostro" dei di me niale del Limbo (cfr. vv. 03-11) in altri termini,
sempre e per sempre quando vengono scritti, ve si in questione, quelli adatti al
con il "condolpo" di un gruppo a sé, che non si potrà mai replicare (perché
non è un "condolpo" di un gruppo a sé) e che esclude per sempre i non nominati. L
in tutti dell'enciclopedia dal dialogo fra Virgilio e Stazio di Purg. XXI 9
nel "condolpo" consiste a del castello e, implicitamente, ci segnala la divisione
la "condolpo" della scuola e quella di altri, sia latini che greci (da Terenzio
d'Alessandro) e che spesso riflettono acquisizioni progressive dello stesso Dante.
Ma è evidente che l'aver selezionato al momento della scrittura di Inf. IV e per una
situazione che si realizza non tantum, gli stessi eccellenti autori menzionati in V. 1.

ed Barbi) rappresenta un dato imprescindibile
Attraverso la sua "atto" inclusione come sesto dopo i massimi poeti antichi, Dante n
per il "logo" conferma quanto sostenuto in VN xxv 4 «ché dire per rima in volgare e
quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione». la poesia antica e quella di
l'atto possono procedere di pari passo (sia pure con la dovuta reverenza da parte di un
scrive in volgare e conversi in questione si sancisce una piena continuità perché Dan
te, dopo aver superato la fase della stessa *Vita nova* e delle rime pre esilio, osa proporsi
come poeta comparabile ai massimi, andando ben oltre i limiti della poesia unicamente
d'amore (cfr. VN xxv 6).⁴ L'inserimento come «sesto» è quindi in primo luogo un atto

una serie di canoni di poeti sino al XII secolo, ma non si discute il rapporto con la *Vita nova* men
lunga sul simbolo della spada in quanto caratterizzante Omero in ambito giuridico, valore che però a
pertinente nel contesto narrativo di Inf. IV, e infatti tutti i commentatori antichi, almeno a
carattere individuali, hanno visto in Omero una componente bellica dell'epos, sia la primazia assoluta di Omero
in quanto a "atto" di un'opera, come si proponeva qui proposta si ricavano da LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Canoni e*
pp. 55-75, specie 71 sg. (ma notevoli risultano anche le forzature teologiche a
che si sono dovute pensare per i magnanimi non cristiani, che in fondo era l'obiettivo primario
del Limbo destinato ai bambini non battezzati e ai patriarchi ebraici) e diventato invece una
dei Campi elisi, con architetture allegoricamente medievali: cfr. p. 65), e per le suggestioni de
pp. 405 sg. (si veda p. 61). In generale, sulle particolarità del Limbo dantesco nel suo insieme
M. ANO FELTRINE, *Storia del mito*, Milano Feltrinelli, 2017, specie cap. 3, ma con le ulteriori considera
zioni di BAROLINI, *Il Limbo di Dante e equità di accesso non-Cristiani, bambini, e i criteri di* (vedi non
Inf. IV a Pd 32, in questa rivista, L, 2021, 1, pp. 49-64).

Per esempio le voci dell'ED dedicate ad Agarone (a cura di Guido Martedotto) e a Simonide
di Cefalonia. Ma in generale va rigettata l'idea che il gruppo dei cinque massimi poeti antichi fosse in
preminenze di genere stile (tratto non previsto nella *Vita nova*, dove già contava la loro varia eccellenza
e magari anche sul versante del comico perché Dante stesso ambiva a sostituire quel "latino più menzionato nel
testo" antecedenti (cfr. p. 22, n. 2, ossia Terenzio, viceversa del tutto equiparato in Purg. XXI 97-98 a Cecilio e Plauto, secondo un abile riuso dell'oraziana *Ars poetica*, vv. 53-55 (si veda ancora ED, Cecilio, voce a cura
di Giorgio Brugnoli). Non è quindi possibile intravedere in Inf. IV, un riferimento al problema del comico in se
ad un estraneo alla configurazione del canto e probabilmente nemmeno concepito da Dante visto che in que
sta fase embrionale, il nuovo poema si pone sotto l'egida diretta del Virgilio narratore dell'Aldia pagana. In d
versa sarà la situazione quando, ormai nelle Malebolge, l'autore si pone in modo esplicito l'obiettivo di definire l
suo stile di scrittura del tutto avanzata dal "tragico" virgiliano e, in quella zona, ancorata al comico. La
partizione, fondamentale per una corretta comprensione dell'evolversi stilistico del poema, rinvia a Diomed
di Comedia (cfr. pp. 15-43, anche per la bibliografia). Quanto alle modifiche in corso d'opera, osservate
che sui primi canti si trovano in LUCIA M. G. LIVRAGHI, *Composizione in progress della "Commedia"*, in
cfr. *La casa rivelatore di Stazio* in questa rivista, L, 2021, 1, pp. 75-85, specie 78-81 (ma il mancato uso di
l'atto del "arte" dell'Inferno non è, per sé, prova di non conoscenza del testo).

Per l'interpretazione del celebre passo e per la bibliografia relativa, si veda il commento a cura di Diomed
di Comedia (cfr. pp. 207-215 specie 210-211). Una nota in passant: La presente interpretazione del ruolo di Dante
poeta dopo i cinque massimi antichi escluderebbe in maniera implicita, ma non per questo me
possibilità che abbia mai concepito prima dell'esilio un poema in latino, operazione davvero mai
esclusa, data l'età di Dante, nonché in palese contraddizione con tutto quanto si può

Il progetto che Dante sta intraprendendo, degno dei
superiori agli altri, come aveva palesato nel capi-
tolo a questa scelta, ben concepibile intorno al 1300, e
il mondo dei magnanimi risulta inclusivo e cataloga-
elencato di nomi a suo modo entusiastico (cf. Inf. IV 120).
verso il Libro della Metafisica aristotelica: si veda la bi-
ografia che si ricavano tracce evidenti del percorso di chi, su quella
e scritto, tanto nel Convivio quanto, almeno implicita

3

[illegible]

... (V'N) altri di sapere di loro cose mai dette di nessun altro al volgare e semmai al suo specificare... come è già stato notato, la componente di co-

più grandi scrittori antichi

pp. 111-122). Si vedano inoltre le note successive
del cammino di nostra vita, in Dante e il buco, a cura di Enzo
u che l'ulteriore bibliografia (pp. 123-124).

anza di riscontri cogenti, si potrebbe an-
della capitolina, visibile in una
la connessione con l'antica
Annibaldi, famiglia che, in

zione di una delegazione che si riunì il 22 marzo 1999, a
Salerno.

del 1299.
Uno degli artefici di quest'ultimo accordo, presente come testimone, fu lo
stato Galasso di Montefeltro. Di queste circostanze si parla in un'opera di
Dante più o meno contemporanea al suo esilio, come capitano e poi
Inf. XV, il 52-54, ma anche più negletto al motivo, che potessero aver generato
vissuta, menzione di Canv. IV, v. 14, gli studiosi più recenti (cfr. qui stesso, n. 1) sostengono
che Dante avesse notizie solo parziali riguardo all'azione di Galasso, che non fu certo
immune da atti di crudeltà e di spregiudicate belligeranze per un periodo in alleanza
con il controverso Maghinardo da Sassinata, e addirittura a la fine di Bonifacio VIII
una roccaforte colonnese in Romagna. Senza dubbio, la parabola di Galasso, ghibellino
ma in grado di fare accordi opportuni con i guelfi potenti in Romagna (o anche in To-
scana), e quanto meno paradigmatica di una fase di rapidi capovolgimenti, nella quale,
tra il 1299 e la morte (1 luglio 1300) il cugino del grande Guido assurgeva a un ruolo di
primo piano, all'insegna di sagacia e disinteresse, secondo i Dante del 1300, che
peraltro avrebbe abbondantemente avuto modo di ricevere durante l'esilio informa-
zioni adatte a fargli rovesciare questa convinzione o a formarsene una più cauta.

Per quanto possiamo intendere, partendo dai pochi segnali ricavabili dai testi di Dante e da altri documenti storici, ma anche di immaginario sociale, per riguardo a giubileo o a le pacificazioni in corso, è lecito affermare che intorno al 25 marzo del 1300 per un fiorentino politicamente impegnato fossero evidenti linee di forza molto divaricate. Da un lato, un papa molto discusso proclamava per la prima volta una possibile indulgenza plenaria previo pentimento e pellegrinaggio nei luoghi della fede a Roma, e in tanto sosteneva concrete opere di pacificazione, dall'altro, a Firenze questo stesso papa si andava profilando come un forte alleato dei guelfi neri, già sostenitore di Corso Donati e poi in trattativa con il candidato imperatore Alberto d'Asburgo per ottenere una

nerale, sul contesto storico-politico del dominio bonifaciano, in particolare intorno al 1301, si rinvia a DARIO INTER-
NULLO, *Gli ambienti pontifici (Roma, 1301-1302), in: intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lezioni nel*
14° secolo, a cura di Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 21-151, specie 127-132 sgg.

1. Su di lui si veda il recente *Galasso da Secchiano* a cura di Roberto Monacchi, San Leo, RS Società di Studi storici, per il Montefeltro, 2020, con contributi del curatore e di Franco Angiolini, Franco Cardini, Luca Mandolesi. Gian Paolo G. Scharf, nonché ulteriore bibliografia, in particolare sulla doppia ricezione del e il prestigio di Galasso in Romagna e in Toscana, dove poteva prevalere la sua fama di mediatore in virtù delle sue potestà ad Arezzo e Pisa, si vedano le osservazioni di SCHARF, *Galasso da Secchiano*, cit. pp. 121-125. Di certo quando scrive il suo elogio nel *Comune*, stando ai commenti Dante considera fondamentale, di Galasso come di altri personaggi illustri defunti. Alessandro Magno, Saladino, Bertran de Born ecc., le benemeritenze morali e gli atti magnanimi, sottolineando le azioni violente di cui non poteva non essere avvertito (si vedano le osservazioni di AUGOLINI in *Galasso da Secchiano*, cit. pp. 131-136). Nel caso di Galasso anche l'atteggiamento di protezione nei confronti del figlio di Paolo Malatesta, Ubertino, pote essere considerato un elemento a favore: si trattava pur sempre di un rappresentante di una famiglia nemica, cfr. AUGUSTO TORRE, *I Piccininiani* fino al tempo di Dante, Firenze, Olshani, 1966, p. 159. Sul versante contrapposto, cfr. SILVIA PARI, *La signoria di Malatesta da Verucchio*, premessa di Augusto Vassina, Rimini, Bruno Gaggi Editore, 1998, specie pp. 208-215. Anna Falconi mi preannuncia che, dalle sue nuove ricerche negli archivi montefeltresi, uscirà con ancor maggiore evidenza il ruolo di Galasso nelle iniziative di pacificazione nei territori romagnoli e limitrofi intorno al 1290-1300: si veda intanto il suo contributo *Dante, il Montefeltro e i Malatesti* nel recente volume *Dante e le signorie di Romagna*, a cura di Marino Mengozzi, Cesena, Società di Studi Romagnoli, 2021, pp. 43-59, specie 48 sg.

² La presa di Monte Vecchio presso Premilcuore risale al 13 ottobre del 1209 per le cronache coeve cfr. *Galasso da Secenano*, cit. pp. 98-99. Si noti comunque che Dante, quando scriverà *Inf.* xxvii ovviamente con il senno del poi, considererà la Romagna esteriormente in pace cfr. vv. 37-38, appunto al. inizio del 1300. Sul'interpretazione dei versi relativi a Galasso e Cesena, cfr. CARLO DOLCIN, *Crisi di potere e politologia in crisi*, Bologna: Patron, 1988, specie pp. 445 sgg. Sul'adulio per lo sprezzo di Dante nei confronti di Maghinardo cfr. SERGIO SPADA, *Romagna 1270-1302*, Cesena, Società editrice Il Ponte Vecchio, 2009.

concessione di dominio in Toscana dopo quanto già acquistato in Romagna con il risal-
ta di costui ne una progressiva minaccia per i guelfi bianchi.³ Questi ultimi a loro vol-
ta dal fine del 1300 miravano a un controllo sempre più serrato delle istituzioni fio-
rentine proprio in questa contingenza Dante si trova a dover operare ad alto livello
di politica politica già dal maggio del 1300 (missione a San Gimignano) e poi nelle
missioni durante il priorato del 15 giugno-14 agosto di quell'anno.

Nello stesso periodo Dante poteva seguire con interesse e magari speranza quanto
accadeva in zone relativamente vicine come quelle a ridosso degli Appennini, in cui stava
operando con notevole personalità un discendente dei Montefeltro, quindi un nato
«a bello e bello» se accettiamo, come pare impossibile non fare, l'anfibologia con-
tenuta in questo singolare sintagma.⁴ Ovviamente sarebbe stato sin troppo rischioso, in
un testo poetico scritto in quella fase, proporre una profezia personale e parecchio de-
linquente come si ritenuta quella che coinvolge il «inquecento diece e cinque» erede del
Impero e quindi «v» per eccellenza intento a combattere contro precisi nemici, la
prostituta Chiesa e il gigante Re di Francia.⁵ Tuttavia anche una profezia del tutto ge-

Nei testi di Dante, benché perduto, la ricostruzione e i documenti forniti, in relazione al periodo mar-
ziale, sono inconfondibili. *Levi, Bonifacio VIII e le sue relazioni coi comuni di Firenze*, «Archivio della Società Romana
di Storia Patria», 1888, pp. 165-173 specie 169-174 e anche 155-158 per una trascrizione della lettera inviata dal
papa a Firenze il 15 maggio 1300. Per la prima volta in cui viene a più ribadita la «plen-
titudine» di potere nei confronti di imperatore, re e poteri minori come quello del comune fiorentino.
Inoltre, nel testo, si fa cenno a un controllo forte, con l'aiuto dei Neri sempre più separati
dal resto della città (15 maggio) risultava ormai palese, e in questa situazione la salvaguardia de-
l'ordine pubblico a Firenze poteva non essere tanto una professione di ghibellinismo quanto di anti bonifia-
cismo. Sul problema di questo sfondo ormai chiaro poté essere accolto anche il tentativo di pacificazione del
legato Matteo d'Aquasparta presente a Firenze tra il maggio e il settembre del 1300 con obiettivi non favorevoli
a Dante. *Cfr. D. P. Scattolon, Storia di Firenze*, cit. IV, pp. 157-158. Cfr. anche, sia pure con qualche approssimazione,
ROBERTO CANALINI, *Ante di Aquasparta tra Dante e Bonifacio VIII*, Roma, Antonianum, 2008, specie pp. 123-188,
per i documenti nel ambito di una ricostruzione delle mire papali su tutta la Toscana, già supposta da Levi,
cit. nel suo testo. *Il Medioevo e la tentata unificazione della fuscia*, «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioe-
vo», 1900, pp. 4-5 specie 490-491 per la situazione a Firenze. In generale, sull'effettiva politica di Bonifacio
rispetto a Firenze, in particolare riguardo alla sua ormai esplicita affermazione di una totale subordinazione dell'Im-
pero al papato (questa si posizione adatta a un guelfo nero) cfr. BERARDO PIO, *Bonifacio VIII e la corte
fiorentina*, in *Bonifacio VIII: Ideologia e azione politica*, cit. pp. 199-218 specie 209 sg.

Come si vede il quadro qui appena delineato è largamente discusso nelle biografie recenti (cfr. p. 11, n. 1, che
comunque non divergono sui punti essenziali nella presente ricostruzione ringrazio Giuseppe Indizio per il dia-
logo specifico sulla non implausibilità di un avvio fiorentino del poema. Dello stesso Indizio si veda il contributo
sui rapporti Bonifacio-Firenze raccolto in *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 57-91, con ampia
bibliografia importante, soprattutto le pp. 72-73 con l'analisi dei documenti e delle notizie sul complesso periodo
aprile-agosto 1300 quando Dante poté seguire direttamente le varie mosse del papa per accreditare il suo pieno
di mano su territori toscani e su Firenze. Per ulteriori considerazioni si veda ora anche IOEM, *Problemi di bio-
grafia dantesca. Secondo serie*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022, specie capp. 8 e 9 importanti le pp. 223-229 sulle
testimonianze ritenute da Boccaccio. Sul ruolo di Dante in quanto *sapiens* nei vari organi politici cittadini, cfr. GIU-
LIANO M. LANI, *Dante politico fiorentino*, «Riv. Medievale», 18-1, 2017, pp. 511-563, con ampia bibliografia. Per ulterio-
ri considerazioni cfr. MARCO VEGLIA, *Dante leggiero*, Roma, Carocci, 2017, pp. 16-17.

³ In generale, sulla figura del Velto si veda SERGIO CRISTALDI, *La profezia imperfetta. Il Velto e l'escatologia me-
diievale*, II ed., Caltanissetta, Sciascia, 2011 (da ricordare, sulla scorta di Barbi, la connotazione del Velto come «zo-
na provvidenziale» cfr. p. 127). Sono già intervenuti sul problema nel contributo *Limiti dell'interpretazione del «vel-
tro»* ora in ALBERTO CASADEI, *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 161-176. Di
quella interpretazione restano per quanto mi riguarda validi tutti gli accertamenti testuali, che per esempio impe-
discono di attribuire la simbologia a un imperatore (sempre a un suo vicario), nonché quelli relativi alla riseman-
tizzazione della profezia sia nel corso del poema, sia in testi diversi (p.e. l'Epistola V). La differenza fondamentale
è che in quel contributo non si prendeva in considerazione l'ipotesi di un dettato rimasto identico rispetto a un in-
iziale stesura nel 1300 circa perché già divulgato prima della ripresa a partire dal canto V dell'*Inferno* quanto qui
proposto, comunque, è in linea con le caratteristiche del Velto lì individuate, mentre cambia l'ipotetico quadro
nella collocare la genesi. Cfr. anche p. 29, n. 3.

⁴ Per l'interpretazione di questo ulteriore, controverso passo dantesco, si rinvia a Dante oltre la *Commedia*, cit.
pp. 94-98, con ampia bibliografia.

in avrebbe avuto gran senso tanto e vero che di poterlo. Dato il caso, e per
un suo possibile compimento con l'esaltazione di l'ingrande in via
d'affanno, come ho già avuto occasione di mandare, per p. 27 n. 1, ne l'...

orno in cui s'immagina l'avvio del viaggio ultraterreno, il 25 marzo 1900.²

che sono e sono

di descrivere

ad auspicare un'opera di pacificazione che coinvolga Firenze sulla scorta di quanto era appena avvenuto in altre zone d'Italia, anche grazie (e, magari, per quanto ci fa intuire il *Convivio*, soprattutto grazie) a personaggi come Galasso da Montefeltro, di cui o dei quali si sarebbe desiderato un intervento risolutivo. Ma ciò rimase nell'ambito degli auspici profetici.

Ben più marcata risulterebbe invece, in questo contesto, l'accusa all'innominato Celestino V, unico possibile referente dei (non troppo) sibillini versi di *Inf.* III (59-60), che è il responsabile, per la sua viltà, di un'elezione ormai decisamente pericolosa per il futuro dei guelfi bianchi a Firenze. Il ruolo dell'Impero, verso il quale non era vietato guardare in quel periodo di continui rivolgimenti,¹ non è certo autonomo e rilevato, in rapporto alla Chiesa, e tuttavia non è nemmeno depresso come avrebbe voluto, ancora una volta, la propaganda bonifaciana e quella dei guelfi neri più fedeli.² In ogni caso, l'effettiva valenza politica di questi canti risulta, in parte, piuttosto generica se non approssimativa (si veda quanto detto al § 3 riguardo alla presentazione di Giulio Cesare); in parte, compatibile con un periodo di turbolenza come quello dei mesi tra il marzo e il giugno del 1300, pieni di paure ma anche di speranze, di spinte al pentimento personale e alla pacificazione collettiva, e di contropunte verso una lotta sempre più serrata fra bianchi e neri in varie città toscane e soprattutto, da maggio, a Firenze.

Dopo la morte di Galasso da Montefeltro e dopo la chiara dimostrazione dell'ostilità di Bonifacio contro i governanti bianchi, fra i quali era ormai in evidenza il priore Dante Alighieri, gli elementi esibiti nei primi canti dell'*Inferno* già risultano molto meno a fuoco, tanto che si potrebbe pensare a un loro accantonamento ben prima dell'esilio: il che risulterebbe plausibile se si considera la sempre più forte necessità di partecipazione agli eventi politici anche dopo il priorato. Ma non si possono proporre ulteriori ipotesi in mancanza di elementi significativi (che peraltro si potrà continuare a cercare nei documenti coevi). Era qui essenziale porre in rilievo la possibile congruenza di una stesura intorno al 1300 dei quattro canti iniziali del poema, secondo una corrispondenza con i dati storici e le altre opere di Dante che non sembra risultare così stretta in nessun altro periodo della sua vita e che non genera le molte difficoltà interpretative inevitabili se si suppone una stesura completamente successiva all'esilio, in qualunque anno la si voglia far partire.³

¹ Si veda in particolare DAVIDSON, *Storia di Firenze*, cit., IV, pp. 134-138, dove si sottolinea l'acquisita consapevolezza dell'ostilità di Bonifacio VIII e la necessità di guardare ad alleanze ampie, anche al di là degli schieramenti guelfi.

² Per la bibliografia, cfr. *Dante oltre l'allegoria*, cit., specie pp. 49-53, specie 51 sg., n. 35.

³ In particolare, ipotizzando un inizio della stesura dell'opera intorno al 1308-1309, addirittura dopo l'elezione di Enrico VII, non solo non si riesce a giustificare l'evidente minaccia al successore di «Alberto Tedesco» in *Purg.* VI 100-102, ma ci si deve spingere a intendere la «nazion [...] tra feltro e feltro» come allusione al (futuro) imperatore, per esempio con la singolare osservazione che Milano, sede di una delle incoronazioni, si trova «tra Feltre e il Montefeltro»; e il «Veltro» deve essere un (futuro) imperatore, ma proprio per questo la scelta allegorica sarebbe incomprensibile, perché Dante, se non voleva rischiare di non far comprendere a chi pensava, avrebbe davvero dovuto usare la simbologia consueta, ossia l'aquila (e infatti, fra i commentatori coevi, quasi nessuno immagina che si possa trattare di un imperatore, al massimo si pensa a un suo vicario come Cangrande). Simili forzature sono obbligate a causa dell'incapacità di individuare plausibili spiegazioni per tutti gli elementi testuali da connettere, come invece può avvenire se ci si colloca nel periodo intorno al marzo del 1300. Da ultimo, l'amico PAOLO TROVATO, nel suo contributo *Un'ipotesi sulla data di inizio e di composizione dell'"Inferno" e del "Purgatorio"* («Dante Studies», CXXXIX, 2021, pp. 116-153), colloca l'avvio dell'intero poema addirittura all'epoca della discesa in Italia di Enrico VII, nel 1310 avanzato, evitando però di affrontare molti passi non compatibili con questa ricostruzione, come quello già citato di *Purg.* VI o quello relativo alla profezia del «Cinquecento diece e cinque» nel finale della seconda cantica. Inoltre, Trovato minimizza o non considera tutti gli elementi contrastanti con la sua ipotesi indicati nel mio precedente contributo sui primi canti dell'*Inferno* (cfr. p. 11, n. 1), p.e. a proposito del Veltro, che per l'appunto

5.

Gli elementi a favore di una arcaicità dei primi canti risultano, come si è visto in questo e in precedenti contributi, di varia natura: ideativo-compositivi, di tecnica e stile, di esattezza nei riferimenti a snodi fondamentali (configurazione del purgatorio e del paradiso ecc.), o in dettagli che risultano piuttosto incongrui, ipotizzando una scrittura tutta successiva alla fase del 1304-1307.¹ In ogni caso, non sussistono tracce evidenti di un'adesione a un'ideologia ghibellina o, viceversa, quella nera, così come sono vaghi i riferimenti a proprie colpe e a possibili salvezze (specie se si volesse intendere il Veltro come figura di un effettivo imperatore); ma le allusioni diventano invece molto meglio decrittabili se teniamo conto degli elementi posti in rilievo soprattutto nel paragrafo precedente. Se scritti entro il 1301 (o addirittura, per mera ma non assurda ipotesi, nella prima metà del 1300) e poi divulgati in questa forma senza correzioni di sostanza, i primi quattro canti dell'*Inferno* assumerebbero una configurazione autonoma, leggibile senza bisogno di alcun tipo di esegesi *ad hoc*, nel caso dei passi considerati problematici da tutti gli interpreti.

La ripresa a distanza di tempo dei canti, comunque sia avvenuta, sarebbe dovuta a due fattori. Da un lato, l'abbandono, all'incirca nella seconda metà del 1307, di ogni tipo di attività letteraria post-esilio fondata su un oltrepassamento (nella sostanza) della fase vitanovesca a favore di quella rappresentata dal *Convivio* e dalla valorizzazione del ver-

dovrebbe essere di sicuro un preciso imperatore, mentre si è visto anche qui per quali motivi ciò risulta improponibile. D'altronde, se il Veltro è Enrico già disposto a venire in Italia, perché tanta ambiguità? E se invece siamo in un periodo di poco successivo alla sua elezione, quali motivi concreti aveva Dante per sperare in lui? E, sempre stando alla cronologia di Trovato, pur avendo modo di correggere abbondantemente il finale del *Purgatorio*, Dante non modificherebbe proprio la profezia pensata per Enrico in lotta contro Clemente V e Filippo il Bello, dopo che questa non si era realizzata. In mancanza di una risposta a questi e ad altri evidenti problemi, l'ipotesi di Trovato non è sostenibile in rapporto ai dati testuali disponibili. Si veda anche il § 5 e la p. 32, n. 2.

¹ E, fra i segnali minimi, se ne possono citare ancora due. Il primo riguarda la più strana delle "omissioni" che si colgono nel catalogo di *Inf.* IV rispetto a quanto si legge nel *Convivio* e cioè quella di Pitagora. Nel trattato si parla di lui come di chi diede il nome stesso alla filosofia (cfr. *Cv.* II xv 12), a sua volta «filosofo nobilissimo» (cfr. *Cv.* III xi 3), e implicitamente si conferma la conoscenza di sue teorie, poi attive nella configurazione del *Paradiso*. Dunque, le sue caratteristiche sarebbero, stando alle competenze e alle caratteristiche indicate, addirittura ideali per una menzione nel Limbo, ma ciò non avviene, mentre sono ricordati filosofi mai rilevanti nelle varie opere dantesche: un'ipotesi economica sarebbe appunto che Dante non abbia ancora acquisito tutte le nozioni e maturato le convinzioni manifestate nei testi successivi all'esilio (per altre osservazioni, si veda PAOLO MAROSCIA, CARLO TOFFALORI, *Sulle tracce della matematica nella "Commedia"*, «Rivista di Studi Italiani», Biblioteca, XXXIX, 3, 2021, online, specie § 2). Si noti a margine che, mentre non è segnalato Pitagora, compare invece il botanico «Diascoride» (vv. 139-140), che viceversa, stando a *Cv.* IV ix 13, sarebbe esponente di un'arte meno nobile persino della medicina. Sarebbe poi interessante tornare su un «erroretto» rilevato da FRANCESCO D'OVIDIO nella sua noterella *Un'eccezione alla norma dell'indicare chi dica le parole che il testo riferisce*, in *IDEM, Opere complete*, Caserta-Roma, A.P.E., 1926, v, pp. 107-112, in cui si osserva che l'unica eccezione, in tutto il poema, alla norma di indicare con un verbo o una formula marcata ogni locutore si trova nel passo che attacca «O tu che onori» (*Inf.* iv 73 sgg.). Secondo D'Ovidio (ma il dato è confermabile anche sulla base delle più recenti edizioni critiche, verificate con sistematicità da ANDREA GIANFRANCESCO, *Ancora su Inf.* iv, 73-75, «Letteratura e Pensiero», 15, 2023, pp. 62-80), trattandosi di un procedimento mai disatteso, quest'unico caso va imputato a una svista dell'autore, che quindi non avrebbe notato il problema nel corso di vari anni di revisioni; oppure, potremmo affermare più plausibilmente, a una scrittura non ancora vincolata a questa regolarità (e non più ritoccata). Per un (poco economico) tentativo di risolvere il problema, cfr. LUIGI SPAGNOLO, *La lacuna invisibile* (*Inf.* iv 74), «Lingua Nostra», LXXVII, 1-2, 2016, pp. 9-10. Si può aggiungere che ben diversa è la constatazione di questi oggettivi punti di incoerenza rispetto alle tante riflessioni di secondo grado su quanto il testo dantesco non dice, senza per questo risultare insoddisfacente o incompleto, mentre semmai è la nostra sensibilità sui dettagli minuti di una narrazione a pretendere più di quanto necessario alla stringatezza dei canti danteschi: istruttive in questo senso le divagazioni dello stesso FRANCESCO D'OVIDIO su *Fiegias* in *IDEM, Opere complete*, cit., iv, pp. 193-228.

sante etico-filosofico della produzione in versi (tra *De vulgari* e canzoni). Dall'altro, la possibilità di riavviare il progetto di poema senza sconvolgerlo, ma impostandolo in modo questa volta adatto a una narrazione non a base allegorica, con personaggi storici che consentivano affondi di varia portata (etici, politici, ragionativi ecc.). La triviale obiezione che Dante non avrebbe avuto bisogno di tornare in possesso dei primi canti per ricominciare a scrivere va rigettata perché, sino al 1307 circa, dobbiamo considerare che egli non volesse comunque tornare a quel progetto, incompatibile con la posizione di poeta-filosofo assunta almeno a partire dall'avvio del *Convivio*. Proprio lo scacco di quel modello, dichiarato nel dittico *Epistola IV-Montanina*, lasciava campo aperto a un altro e ben diverso progetto, che poteva aver già ricevuto un positivo riscontro in forza di una prima, involontaria divulgazione.

Per riassumere, in conclusione, l'ipotesi complessiva riguardo alle fasi compositive del poema, almeno per le prime due cantiche, si può affermare che i quattro canti iniziali siano stati scritti prima dell'esilio e siano rimasti nella forma in cui li leggiamo perché divulgati (da Dino Frescobaldi o chi per lui) intorno al 1305-1306, cosicché essi mantengono numerosi caratteri arcaici e varie incongruenze rispetto allo sviluppo successivo del racconto. Questi aspetti, che riguardano sia l'impostazione di fondo, all'inizio intrinsecamente allegorica, sia elementi essenziali (la configurazione del Purgatorio ecc.), non possono essere rubricati come dettagli poi modificati in corso d'opera, secondo quanto avviene in vari casi, p.e. quando, proprio fra VII e VIII canto dell'*Inferno*, Dante comincia a non rispettare più la ripartizione peccato/canto, troppo rigida. Non si tratta di variazioni su un modello definito (come ha notato Blasucci per gli esordi, cfr. p. 16, n. 1), bensì di specifiche caratteristiche che avrebbero condotto l'intero poema in una direzione del tutto differente: stando ai primi quattro canti, potevamo aspettarci una lunga rassegna di tipo virgiliano, con un continuo sottofondo allegorico-cristiano.

All'incirca dalla seconda metà del 1307, Dante ha invece ripreso a scrivere con continuità e linearmente i canti a partire dal quinto dell'*Inferno*, giungendo grosso modo a concludere la prima cantica entro il 1308 (salvo un'unica modifica, quella relativa alla condanna 'preventiva' di Clemente V in *Inf.* XIX 79-87). Come ho già avuto modo di osservare,¹ le tappe successive paiono ben scandibili, se si leggono i passi significativi senza

¹ Per un'ampia disamina di quanto qui sintetizzato, cfr. ancora Dante oltre la "Commedia", cit., pp. 77-106; in particolare, a pp. 102-105, vengono forniti numerosi motivi per considerare il famoso riferimento al poema contenuto nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino ascrivibile all'estate del 1313 anziché a date successive, come di solito si fa senza tener conto del contesto in cui è inserito. E sulla diffusione almeno dell'*Inferno* prima della morte di Enrico torna anche Trovato (in chiusura del contributo citato a p. 29 in n. 3), riconsiderando la questione delle glosse forse (ma non mancano i dubbi) di Andrea Lancia al volgarizzamento dei *Remedia* ovidiani studiato da VANNA LIPPI BIGAZZI (*Volgarizzamenti trecenteschi dell'"Ars amandi" e dei "Remedia amoris"*, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, voll. 2, specie pp. 537, 559, 583 1987), sicuramente degne di ulteriori attenzioni, data la loro possibile collocazione tra giugno 1312 e agosto 1313: ma la situazione è notoriamente intricata, come viene ora ribadito in SANICA, *De brevitate vitae. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Andrea Lancia*, a cura di Giulio Vaccaro, Pisa, 1975, pp. 40 1975, cui si rinvia anche per altra bibliografia. Ancora una postilla. Personalmente resto convinto che le prime due cantiche siano state divulgate, nella loro interezza, prima della morte di Enrico, ma se si ipotizza, come fanno molti studiosi, che ciò sia invece avvenuto tra il 1314 e il '15, si dovrebbe giustificare la coesistenza del quadro di collaborazione ideale e perenne fra Impero e Papato, descritto nei versi di *Inf.* II 14-27, e la realtà manifestata nel corso del Purgatorio, con un imperatore assente e, in seguito, in lotta acerrima con Re di Francia e Papa, il quale, a sua volta, è ormai stabilmente lontano da Roma, come denunciato con sdegno nell'*Epistola XI*. Se la pubblicazione avviene dopo la morte di Clemente o addirittura dopo la diffusione della lettera ai Cardinali, come poteva Dante lasciare invariato un quadro iniziale a dir poco utopistico e d'altra parte nemmeno in sintonia con gli assunti più originali della *Monarchia*? E quale coerenza ci sarebbe tra questo quadro e la concreta manifestazione di scontento che costella soprattutto il Purgatorio (ma senza dimenticare *Inf.* XIX e XXVII), dovute appunto allo straripamento dei rapporti papato-impero? La facile e banale spiegazione per cui Dante si sarebbe illuso, magari spe-

stravolgere il senso letterale. Per esempio, è inverosimile che la minaccia esplicita al «censore» di Alberto d'Asburgo (si veda ancora *Purg.* vi 102-103), oltre tutto espressa sullo VII sta per scendere o è già sceso a risollevarne le sorti (né si può pensare che «successo» si riferisca a qualcun altro se non a lui). Ma è altresì inverosimile che, in *Purg.* xvi 106-111, Marco Lombardo parli ancora dei «due soli» della Chiesa e dell'Impero, sottolineando ancora la vitalità di quest'ultimo, e l'esito sfortunato della sua impresa non è certo dove tutto fa pensare che siamo ancora intorno al 1309. Ed è impossibile che la profezia di fine dell'agosto 1313, mentre è perfettamente complanare a quella inserita nell'*Epist.* vi ai 148-160 e xxxiii 30-31, la profezia della vittoria di un «reda» dell'Impero contro due nemici specifici, facilmente identificabili come il papa con la sua curia e il re di Francia, non può di quella generica del Veltro, ad altri che a quegli attori (nessuna ipotesi alternativa regge se si prova a collegare la configurazione testuale ai fatti storici accertabili, nonostante i numerosi e spesso funambolici tentativi in tal senso: cfr. p. 31, n. 1). Chi ipotizza una scrittura del poema a partire dal 1308 avanzato, o addirittura dal 1310 dopo l'avvio dell'impresa enriciana, dovrebbe anche fornire spiegazioni plausibili di quanto dice la lettera, nei passi sopra citati e in altri che si potrebbero ancora allegare.²

Andando già in un Arrigo Veltro, mentre poi avrebbe dovuto constatare il suo fallimento (peraltro imputato ai vari avversari italiani e in specie al tradimento del papa in *Per.* xxx 133-148), sembrerebbe avallare proprio quel modello di *work in progress* così osteggiato e insieme indispensabile per giustificare, in alcuni punti, la concreta configurazione testuale: solo che nemmeno in questo modo si supererebbero le difficoltà complessive, quando si ipotizza un'integrale stesura a partire dal 1308 o oltre.

¹ Per un esame puntuale del dettato di questa profezia e per gli opportuni confronti, si veda Dante oltre l'allegoria, cit. pp. 245-248. Va sottolineato che la capacità di Dante, in alcuni periodi della sua vita (p.e. 1310-1313) di seguire la stesura del poema, di epistole fortemente elaborate da un punto di vista retorico, probabilmente della *Monarchia*, nonché di condurre un'attività politica, dovrebbe essere sufficiente a garantire che, intorno al 1300, poteva essere in grado di impegnarsi nei vari incarichi pubblici e insieme nella scrittura di liriche ed eventualmente dei primi canti infernali. Essi manifesterebbero ancor meglio una traccia degli eventi storici se li si pensa anche come un contraccanto rispetto ad alcuni assunti della politica di Bonifacio, il papa ormai autoproclamatosi possibile salvatore appunto della Tuscia e purtroppo salito al soglio pontificio grazie al «gran rifiuto» del suo predecessore. L'importanza di una tutela imperiale (dato che Alberto d'Asburgo deteneva ancora il dominio sui territori toscani), in accordo ma non solo in subordine rispetto al papato (che invece la voleva cancellare per allargare il suo patrimonio), costituirebbe allora un ulteriore dettaglio in un quadro di possibile pacificazione, guidata non dal rapace Bonifacio ma da un Veltro nobile e virtuoso. In ogni caso, la presunta incompatibilità di impegno politico e scrittura letteraria è soltanto una delle tante ipotesi inverificabili, che vanno spesso a indebolire senza motivi consistenti i tentativi di ricostruzione basati esclusivamente sui dati testuali e gli indizi disponibili.

² Una versione parziale di questo contributo è stata presentata al convegno *Progetto e struttura della "Commedia" dantesca*, Université de Lausanne, 17 novembre 2021, organizzato da Simone Albonico, che ringrazio per aver concesso una pubblicazione anticipata. Un'ulteriore risposta a questi miei argomenti verrà da Paolo Trovati, con il quale ho avuto modo di confrontarmi (ma senza che siano state date risposte a quanto qui osservato a p. 29 alla n. 3); altre considerazioni verranno quindi proposte negli Atti del convegno sopra citato.